

**Тело монстра в романах И. Бэнкса «Осиная фабрика»  
и М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»**

В своем дебютном романе «Осиная фабрика» (1984) [1] шотландский писатель Иэн Бэнкс обращается к сюжету написанной в 1818 г. повести Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» [2] и «перерабатывает» его в духе современности. Так, в романе описывается история о «тайном» эксперименте «безумного» ученого по созданию человека и трагических последствиях этого «противоестественного» опыта: рожденное вне человеческой морали и отверженное обществом существо в своем несчастье превращается в «монстра». Имя главного героя «Осиной фабрики» Френк — прямая аллюзия к произведению Шелли. Исследователи Бэнкса эпизодически упоминают факт заимствования и находят параллели между текстами [3; 9]. Вероятно, одна из самых важных для обоих произведений объединяющая особенность — эстетическая: авторы произведений используют матрицу готической эстетики.

Чтобы понять, какие функции выполняет готическая эстетика в этих двух произведениях, разделенных почти двумя столетиями, необходимо обратиться к истории возникновения жанра готического романа. Данный жанр появляется как метод критики и борьбы с идеологией эпохи Просвещения, со свойственным этому времени импульсом создать концептуальные категории, которые подкреплялись бы материальными основами.

Основными функциями готического произведения становятся описание актуальных страхов и опасений общества и проверка на прочность важнейшего создания эпохи Просвещения — социокультурной «нормы», — для того чтобы подорвать ее авторитет.

Как полагает В. Винклер, в повести Мэри Шелли изображаются беспокойство и опасения ранних сторонников эволюционной теории (размывшей границу между человеком и животным) доктора Эразмуса Дарвина, отца Чарльза Дарвина, а в романе Бэнкса описываются сомнения, связанные с проблемой неустойчивости гендерной и половой бинарных оппозиций в системе обязательной гетеронормативности [10, с. 17].

Характерной особенностью готического романа становится акцентирование и исследование проблематики Другого, которая вводится в произведение в рамках критики концептуальной категории «человек» (нормативного стандарта, характеризующегося следующим набором черт: разумный, здоровый, белый, мужчина). В готических текстах формируется фигура «монстра», мистического и неизвестного, чудовища или призрака, прячущего свое лицо в темноте, — формы, в которой запечатлевается все репрессированное и исключенное из общепринятых представлений о «человеке».

Особую значимость в репрезентации инаковости, как подчеркивается в ряде исследований по данной проблематике [7; 8], в готических произведениях приобрело изображение другости физического облика «монстра». Готический роман начинает работать с понятием «естественной» телесности, с основанным на бинарной системе телесным образом, при помощи которого общество идентифицирует тела, из которых состоит. Если физический облик человека было невозможно классифицировать и сопоставить с «естественной» телесностью, приравняваемой к «идеалу», тело казалось «противоестественным», будто «отрицающим» и «предающим» «идеал». В готическом романе в образе «монструозной» телесности происходила категоризация человеческой недееспособности как пугающе нечеловеческой девиации — подобно тому, как ненормативный человек превращался в процессе медицинской диагностики в монстра, в демона.

Западная культура начала определять человеческую норму как физическое совершенство еще до проблематизации инаковости фигур женщины, гомосексуалиста, еврея и пр. и установила ненормативность в опасной близости с «нечеловеческим». В готических произведениях осуществлялась критика такого положения вещей: ставилась под вопрос сама принадлежность владельца «странного» тела человеческой расе.

Так, создание Франкенштейна — некое тело, составленное из различных частей, найденных в моргах, склепах и на скотобойнях; оно — одновременно и человек и животное, и живое существо и неживая материя. В повести сообщается, что, создав некое тело, Виктор нарушил «закон природы», требующий от человеческого существа, во-первых, быть непременно живым, а во-вторых, не быть животным. Рожденное существо своим образом символизирует ситуацию одновременного присутствия в одном теле оппозиционных «возможностей», что и делает его объектом тревоги и страха [10, с. 17]. Интересно отметить, что, по мнению Ю. Кристевой, литература ужасов есть версия апокалипсиса, основанная на ситуации встречи с той границей, где перестают существовать идентичности (противопоставления субъекта и объекта и т. д.), и возникает возможность множественного одновременного способа познания и существования [6, с. 207].

В романе «Осиная фабрика» образ Другой, монструозной телесности репрезентируется как несоответствие телесных характеристик героя концепции гендера, по которой гендер традиционно понимается как устойчивая дуальная целостность (мужчина/маскулинный, женщина/феминный).

Тело Френка Колдхейма не поддается гендерной классификации и существует лиминально. Френк убежден посредством патриархальной культуры (уроки отца, литературы, СМИ) в том, что она — представитель «мужского пола», однако не реального проявления, а воплощения строгого конструкта, сводящегося к искусственно стандартизированному набору качеств (сильный, бесстрашный, жестокий, безжалостный и пр.).

По сюжету романа дети в семье Колдхеймов воспитываются вне общества и его правил распределения гендерных ролей. Ангус, отец Френка, создает на одном из безымянных островов Шотландии собственный мир, по «законам» которого гендер не детерминирован полом человека. Так, Эрика, старшего брата

и «репетицию» Френка, одевают как девочку, а самого Френка в процессе воспитания убеждают в том, что она — мальчик, не только постоянно внушая ей эту мысль, но и применяя гормональную терапию.

Однако нарушение общественных устоев приводит к прямо противоположному эффекту: в сознании героев вместо трансформации социальных категорий происходит их укрепление, и герои, не соответствующие гендерной «норме», испытывают разрушительное воздействие «идеалов» еще сильнее. В попытках приблизиться к «идеалам» общества Френк, гендерно неустойчивый индивид и изгой, практикует чрезмерно гипертрофированно маскулинное поведение и превращается в нравственного «монстра».

Внешняя дефективность, непохожесть и Другость делают монстра Франкенштейна и Френка Колдхейма изгоями в обществе, формируют их аутсайдерский, маргинальный статус. Изоляция (в обоих романах основное действие происходит на острове) и одиночество героев становятся благодатной почвой для развития монструозности и уродства — в их внутреннем мире. В готическом произведении, отмечает Дж. Холберстам, отклонение от нормы всегда репрезентируется на уровне тела героя (визуализируются определенные типы тел, которые вызывают страх именно в данный период времени). Однако в каждом случае внешнего отклонения телесная монструозность интерпретируется как репрезентирующая внутреннюю, моральную монструозность [4, с. 2–3].

Френк и монстр Франкенштейна постоянно скрываются и прячутся от людей, они изолированы от общества. Монстр в произведении Шелли показывается, за исключением единичных эпизодов попытки коммуникации, на короткое мгновение, в которое невозможно рассмотреть это существо и успеть понять, что что-то в его облике «не так», не поддается привычному механизму классификации. Можно усомниться, действительно ли «монстр» «реален», ведь «действительность», «истина» ассоциируются прежде всего с визуальностью. Кроме того, в романе Бэнкса сообщается, что у Френка нет идентификационных документов и свидетельства о рождении, поэтому он «невидим» для правовых структур (так же, очевидно, невозможной представляется документация появления монстра Франкенштейна). В статусе «невидимки» заключена метафора: общество не может распознать и классифицировать «монстра», сопоставить его в западной социокультурной модели с парадигмой представлений о «человеке». Без идентифицирующих ориентиров невозможно концептуально увидеть человека, поэтому возникает лакуна, отсутствие человека. Герои-монстры уклоняются от характеристик и детального портрета, от словесной фиксации их тел, они скрываются от пристального взгляда общественной категоризации. Если другие, инаковые тела спрятаны или игнорируются, замечает С. Хаслангер, интересы доминантной концептуальной рамки обслуживаются, что и обеспечивает ее стабильность [5, с. 17].

### Литература

1. Бэнкс И. Осиная фабрика : роман / пер. с англ. А. Гузмана. СПб., 2006.
2. Шелли М. Франкенштейн, или современный Прометей : роман / пер. с англ. З. Александрова. СПб., 2000.

3. *Beth L.* Comparing Iain Bank's 'The Wasp Factory' with Mary Shelley's 'Frankenstein'. 19 May, 2014 [Electronic resource]. URL: <http://lifestyleoflaura.blogspot.ru/2014/05/comparing-ian-banks-wasp-factory-with.html> (accessed: 15.12.2014).
4. *Halberstam J.* Gothic Horror and the Technology of Monsters. Duke University Press, 1995.
5. *Haslanger S.* Gender and Social Construction: Who? What? When? Where? How? // *Theorizing Feminisms: A Reader* / ed. E. Hackett, S. Haslanger. New York, 2006. P. 16–23.
6. *Kristeva J.* Powers of Horror: An Essay on Abjection / transl. by L. S. Rodriguez. New York, 1982.
7. *Kudlick C. J.* Disability History: Why We Need Another 'Other' // *The American Historical Review*. 2003. No. 108 (3), Jun. P. 763–793.
8. *Punter D.* Gothic Pathologies: the Text, the Body, and the Law. Basingstoke, 1998.
9. *Sage V.* The Politics of Petrification: Culture, Religion, History, in the Fiction of Iain Banks and John Banville / ed. V. Sage, A.-L. Smith // *Modern Gothic: A Reader*. Manchester, 1996.
10. *Winkler V.* He is a Sister: The Monstrous (De)Construction of the Sex / Gender Binary in Iain Banks's 'The Wasp Factory' // *English 498: Honors Thesis*. March 31, 2008 [Electronic resource]. URL: <http://www.studydrive.com/essays/Winkleressay8263-66906211.html> (accessed: 24.05.2015).

**Е. Н. Рогова**

*Кемерова*

### **Мотив каллиграфии в творчестве Дж. Джойса и М. Шишкина**

В произведениях М. Шишкина и Дж. Джойса мотив каллиграфии, обладая специфическим содержанием, соотносящимся с феноменом процесса письма, буквами, переписыванием и наличием задания, образом писца, имеет связь с целым рядом тем: формы, творчества, несвободы, судьбы, жизни-странствия.

Мотив процесса письма, букв присутствует в эссе «Спасенный язык», в котором М. Шишкин, описывая свое посещение могилы Дж. Джойса, рефлексировал о языке писателя и образе героя из «Поминок по Финнегану» (пишущего постепенно уменьшающимся почерком), об опыте собственного творчества в Цюрихе, весомости записанной речи. В эссе Шишкин излагает свое писательское кредо, романтическое, по сути, раскрывая его через аллюзию на пушкинского «Пророка», используя мотив процесса письма, букв: «...невозможно при всем желании нарушить должностную инструкцию... Пророк думает о сладостном ворочании языка, а серафим вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину...» [3, с. 412]. Сам язык, с точки зрения автора, воплощает собой единство свободы и несвободы: «Для смертных язык — единственная форма существования Пользователя. И представляет таким образом тварь и Творца одновременно» [3, с. 413].